

## **Der "Realismus" im dramatischen Werk von Jura Soyfer**

### **1 / Einführung**

Was soll die ungarische Germanistik oder überhaupt der ungarischsprachige Leser mit der Beurteilung des dramatischen Schaffens eines „österreichischen“ Schriftstellers anfangen, der bereits in seinem 27. Lebensjahr starb – in einem Alter also, als die literarische Begabung meistens nur noch ihre Ansätze zeigen vermag – und dessen Name selbst in ihrem Land bis heute kaum bekannt ist? Über diese teils rein theoretische Aufgabe und deren Erfüllung zu referieren, ist zwar vor allem eine philologische, also fachlich ziemlich interne Leistung, werden aber auch die weiteren und breiteren Umstände seines Umkommens geistig wirklich berücksichtigt, so geht es bereits um eine ethisch-fachliche Pflicht bei der Erwähnung von zumindest gewissen diesbezüglichen Momenten. Und es taucht in solcher Hinsicht gleich der Aspekt der Rezeption des Gesamtwerkes, des Wirkungskreises, damit der der literarischen- oder Kunstgattungen als solche auf: Lyrik oder Dramatik, (literarische) Bühnenwerke oder (ihre) Theateraufführungen mussten eher im Mittelpunkt der Interesse stehen? Von welcher Seite her sollte sich darüber hinaus die Interpretation dem OEvre als Gesamtheit von Genres nähern? Und diese Fragestellungen wurden nicht nur in ausländisch-übersetzerischer Hinsicht auftauchen, sondern auch im „eigenen“ Lande, zu Hause also. Es wäre schwierig, sie einmal wirklich ausführlich und grundsätzlich zu beantworten. Es steht nur fest, das man z. B. die Worte von Evelyn Deutsch-Schreiner über Jura Soyfer nur auf der Basis obiger Voraussetzungen erst richtig verstehen kann:

„Gewisse Popularität hatte er als Mitarbeiter der »Arbeiterzeitung« gehabt; die mit »Jura« gezeichneten satirischen Gedichte waren vielen österreichischen Abonnenten bekannt gewesen. Als 1934 die »Arbeiterzeitung« durch die standestaatliche Regierung verboten wurde, wechselte Soyfer in ein anderes Medium, das weniger stark zensuriert war, jedoch auch geringere Breitenwirkung besaß, und zwar zum Kabarett. In den Jahren 1935 bis 1937, als er hauptsächlich für die Kabarettbühnen »ABC« und »Literatur am Naschmarkt« schrieb, war er nur mehr Schauspielern der Kleinkunstszene und ein paar liberalen und intellektuellen Wienern, zumeist Juden, ein Begriff. Im Standestaat konnten seine Stücke nicht verlegt werden. Während des zwölf Jahre dauernden »Dritten Reichs« war das Werk eines Juden und Kommunisten verboten; mit dem Autor verschwand auch ein

großer Teil seiner Zuschauer; sie wurden von den Nazis ermordet oder gingen in die Emigration, aus der viele nicht mehr zurückkehrten. Wen kann es wundern, dass der Dichter und sein schmales Werk 1945 nur Insidern bekannt war? Nach dem Krieg war Jura Soyfer nicht mehr verboten. Von offizieller Seite ging allerdings keine Auseinandersetzung mit ihm aus, und die großen Theater spielten ihn nicht. Hingegen gab es viele Aufführungen in der – wie wir heute sagen würden – alternativen Kulturszene. Von kleinen Avantgardebühnen, Studententheatern und politischen Amateurspielgruppen sind von Kriegsende bis 1955 zwanzig Aufführungen dokumentiert. In den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren gab es noch fünf Aufführungen in Kellertheatern. Dann setzte das Vergessen ein: von 1967 bis 1974 ist in Österreich überhaupt keine Aufführung bekannt. Erst Mitte der siebziger Jahre begann eine Renaissance.“

Die übersetzerische, philologisch-interpretative oder dramaturgisch-theatralische Forderung scheint demnach im allgemeinen bis heute oder eher in die weite Zukunft hinein eine fast schon offizielle Aufgabe, ja eine Art Ehrpflicht oder sozusagen „kosmopolitische Bewegung“ solcher Intellektuellen von verschiedenen Ländern zu sein, die Wert darauf legen, das Oeuvre eines deutschsprachigen (schreibenden) Talents der unverdorbenen Jugend in ihren Ländern, in ihren eigenen Kultur- und Wirkungskreisen zu propagieren. Und am meisten „ökonomisch“ auf dem Gebiet der Soyfer-Interpretation und Popularisierungsarbeit – auch das geht aus dem obigen Zusammenhang eindeutig hervor – ist die Dramatik des Schriftstellers.<sup>2</sup> Wobei auch die abstrakt-objektive Qualität zwar eine wichtige, aber nicht endgültig ausschlaggebende Rolle spielen kann. Abgesehen davon, ob, wie viele und genau welche thematischen Aufsätze, Monographien oder Literaturgeschichten sich mit der Leistung dieses Autors beschäftigen, wurde die allgemeine Bedeutung Jura Soyfers meiner Meinung nach nicht zuletzt darin bestehen, dass er neben seiner konkreten, nicht eben unbedeutenden Leistung als deutschsprachiger Schriftsteller auch noch als eine Symbolfigur einer eigenständigen österreichischen Literatur aufgefasst werden konnte. Dies kann mit seiner kulturellen und sprachlichen Sozialisation, seinem Lebenslauf, der sogenannten „fachlichen Biographie“ zusammenhängen, was dann einen weiteren europäischen Rahmen von historischen Geschehnissen mit Humanitätsfragen, Diktatur, Antisemitismus usw. bedeutungsvoll sehen und perspektivisch auswerten lässt. Und in diesem breiteren Rahmen nimmt nun die kulturelle Figur von Soyfer sogar einen sehr bestimmenden Platz ein-

## **2 / Konkrete Fragen nach Realitätsbezügen einiger Bühnenwerke von Jura Soyfer**

Die Auswertung der Wirklichkeitsbezüge von den dramatischen Werken Jura Soyfers kann seitens des ungarischsprachigen Lesers und Interpreten auf der Basis der Übersetzungen von Tamas Lichtmann erfolgen. Eine Sammlung von diesen umfaßt die Stücke *Astoria*; *Vineta (Die versunkene Stadt)*; *Der Weltuntergang* – nicht in dieser Reihenfolge.

Aber die obige Einteilung soll die Einschätzung der erwähnten Werke durch den Interpreten in der von ihm gemeinten Perspektive des wachsenden ästhetischen Wertes der Texte ausdrücken. Und dieser Wert wird im Grunde genommen sicher nach Komplexität bestimmt, was aber eigentlich das Entfaltetein der Texte hinsichtlich der Tradition des Wiener Volksstückes, oder des sogenannten, auch expressionistisch gepragten „Mittelstückes“ der österreichischen Zwischenkriegszeit, bedeutet. Denn ein solches Mittelstück – obwohl es viele gemeinsame Momente in seinen Bestandteilen, Elementen mit den im Rahmen des Kleinkunsttheaters oft auch als selbständige Produktion wirkenden kurzen Revues, Possen, Monologen, Chansons, Couplets, Conferences usw. aufweist – muß in erster Linie *dramaturgisch* ein echtes Theaterstück bilden, wozu die Länge einer Szene oder sogar die lose Aneinanderfügung von Szenen nicht ausreichen würde. Diese Behauptung will die einzelnen Werke der durch die Auswahl und den diesbezüglichen, momentanen Arbeitsstand der repräsentativen ungarischen Übersetzungskunst<sup>5</sup> (deren festen Bestandteil auch die jetzige Leistung von Tamas Lichtmann bildet) entstandene Quasi-Trilogie in der Perspektive der Wertung spalten und eine Werthierarchie zwischen den verschiedenen Texten aufstellen. (Welche Hierarchie nicht zuletzt auf die Plastizität der internen Wirklichkeitsbezüge zurückzuführen ist.) Dadurch die Geltung von der vermutlichen Meinung des ungarischen Übersetzers Tamas Lichtmann hinsichtlich der Einteilbarkeit und des Wertes der betroffenen Bühnenwerke prüfend: Alle, und nicht nur die von ihm momentan übersetzten Stücke Jura Soyfers seien aufgrund einer einzigen zentralen Handlungsreihe, und zwar die der Reise, beschreibbar. Seine grundsätzlich sehr günstige Charakterisierung des dramatischen Gesamtwerks vom Autor kann man auf diese Weise zu einem Akt der differenzierteren Beurteilung, vielleicht sogar zu einer wirklichen Typologie der einzelnen Stücke, verwenden.

„Bei Soyfer – behauptet Lichtmann im Zusammenhang des Wiener Volksstückes – wandelte sich ein triviales Genre, das seinen Rang früher verloren hatte, zu einem Schauspiel vom

literarischen Wert. Für seine Bühnenwerke sind bewusste und engagierte politische Meinungsäußerung des Autors, scharfe Gesellschaftskritik, überzeugende Figuren, straffe Komposition, mehrschichtige Darstellung charakteristisch, ihr satyrischer, teilweise grotesker, manchmal sogar absurder Ton bedeutet viel mehr, als das bloße Medium oder Mittel des Lächerlichen.“

Vertreten wir die Meinung, dass die obigen Behauptungen von den erwähnten drei Stücken vor allem für *Astoria* gelten, wird damit noch bei weitem nicht gesagt: die beiden anderen allzu einfach, ja geradezu *simpel* waren. Aber eine dramaturgisch-szenische Vollständigkeit, die sich auch auf die Aktivität der Figuren erstreckt und damit einen echten und handlungsrelevanten (spannenden) Konflikt verursacht, zeichnet nur dieses Stück von den drei aus. Insofern ist es von keiner Bedeutung, dass sie auf einer wichtigen Station der maßgebenden ungarischen Rezeption Soyferscher Werke, in der auch von mir benutzten Übersetzung, nebeneinander gestellt werden; die Tatsache eines thematisch-motivischen Zusammenhangs oder gar Entwicklung in der Relation dieser Werke ist dagegen schon überhaupt nicht zu leugnen. Tamas Lichtmann schreibt nun in der Begleitstudie zu seinen Übersetzungen mit recht folgendes:

„Von den fünf Mittelstücken hängen drei miteinander eng zusammen, wodurch diese eine virtuelle Trilogie bilden. Die Handlung des Stückes *Der Weltuntergang*, die ein Chaos schildert, das mit Vernichtung droht, bevorschaut eigentlich die Geschichte der im *Vineta* behandelten, ins Zeitlose versunkenen, toten Welt, während *Astoria* den Ausweg aus der Weltwirtschaftskrise durch die Schöpfung eines bloß vorgestellten Staates macht.“

Denn aus diesem Zusammenhang der Texte ergibt sich eine mehr oder weniger eindeutige Werk- und Wert-Struktur oder -Hierarchie – was dann sich auch auf die Anzahl, Intensität und Rolle der Wirklichkeitsbezüge in den einzelnen Theaterstücken erstreckt. Eine der möglichen diesbezüglichen „Hierarchien“ oder Text-Strukturen wäre also die Bestimmung der Reihenfolge dieser Werke so: *Weltuntergang*, *Vineta*, schließlich *Astoria*, wobei aber der Band der ungarischsprachigen Übersetzungen die Texte in der oben schon angegebenen Systematik gibt<sup>8</sup> – welche Ordnung in erster Linie der übersetzerisch-editorischen Abbildung der Entstehungsgeschichte der Werke entspricht. Auch unter solchen Umständen, wenn jemand der von den ins Ungarische bisher noch nicht übersetzten Dramatexten einen, und zwar das Stück *Der Lechner Edi schaut ins Paradies*, virtuell an die Stelle zwischen *Weltuntergang* und *Astoria* einrückt, und als eine bekannte Thucholsky-Bearbeitung diese (nun schon halb virtuellen) Reihe (aus bereits vier Dramen) ergänzt und endlich schließt...

Diese Vier-Texte-Reihe ist aber im eigentlichen Sinne nicht ausgebildet, und mag sein, das *Vineta*, das am meisten als „Wienerisch“ von den Stucken Soyfers eingeschätzt werden kann, als solches, also als ein wirklich der sogenannten „österreichischen Literatur“ angehörendes Produkt, eine Art Endpunkt auf dem Gebiet in der Entwicklung der Auseinandersetzung des Autors mit seiner eigenen politisch-gesellschaftlichen Aktualität (Aktivität) dokumentieren soll – auf diese Weise nun einen Bestandteil einer vom Interpreten erdachten „Tetralogie“ bildend. Bei der theoretischen Aufstellung einer Text-Reihe, bei der Auswahl der übersetzten Texte, d. h. bei der anderen Seite der Auslassungen, kann sowohl die volkssprachliche Formulierung des *Lechner Edis* als auch die verhältnismäßige Länge und Komplexität der *Broadway-Melodie 1492* hinsichtlich der übrigen Bühnenwerke von Jura Soyfer eine Rolle gespielt haben. Suchen wir aber den Grund der Realismus-Wirkung der in den einzelnen Stücken vorkommenden realistisch-aktuellen Momenten, so müssen wir alle fünf Texte gleichermaßen einer zielgemäßen Analyse unterwerfen und nachher sicherlich behaupten, daß alle eigentlich von der zeitgenössischen Welterfahrung des Schriftstellers stark und weitgehend bestimmt, gleichzeitig aber auch utopisch-fantastisch geprägt sind. So daß das Vorhandensein von Anspielungselementen auf den gesellschaftlichen Alltag im historisch angelegten Kolumbusstück (z. B. das die „Spanier ihre Eroberung und Kulturbeglückung mit Naziparolen rechtfertigen“) an und für sich ebenso wenig ausschlaggebend sein können, wie die Tatsache, daß der im kleinen Österreich emblematisch arbeitslose Lechner Edi mit Hilfe eines sprechenden Motors seine Zeitreise zurück in die Vergangenheit durchzumachen unternimmt und überhaupt absolviert. Tradition und *genius loci* des Wiener Volksstückes predestinieren sozusagen den Autor zu solchen Griffen und künstlerischen Mitteln. Allegorische Verkörperung und Gespräch der Planeten, ihre stilisierte Bewegung als Bühnenfiguren oder sogar ihr Handeln im Stück *Weltuntergang*, dann die traumhaft-statische Lage des wenig motivierten, aussichtslosen Zustandes von (den Bewohnern) der Polis *Vineta* prägen bei der Bedrohung oder fast schon sundhafter Passivität im gleichnamigen Stück keinen realistisch wirkenden Rahmen zur Charakterisierung des Vorkriegsuniversums, bzw. des gleichzeitig auf die Sage von Atlantis und auf die Karl Kraus'sche Überlieferung einer sarkastischen politischen Publizistik zurückgehende „Tote Stadt Wien“ - Motivs. Daraus folgt, daß ein beispielhafter, echter künstlerischer Realismus – der, wenn durchaus nicht als Programm, doch mindestens als etwas Programmiertes: ein geistig durchdachtes, literarisch talentiertes Element

innerhalb des dramatischen Schaffens von Jura Soyfer letzten Endes irgendwie doch angesehen werden soll – nur im Stuck *Astoria* vorkommt und ästhetisch-kunstwissenschaftlich registrierbar ist. Wie ist es aber möglich, über Realismus in einem gewissen Fall, bei einem Stuck zu sprechen, wo die Utopie der Entrechteten herrscht, und wo sich im Rahmen der „von Kino und Reklame genährten Gartenlaubenidylle“ „die Sehnsucht nach menschenwürdigem Dasein“ immer mehr starkt? Ich beantworte selbst meine rhetorische Frage: Auf solche Weise, das die Utopie hier letzten Endes von negativer Gültigkeit sein muss. Sie ist zwar scheinbar von positiver Prägung, insofern ein Landstreicher einen Staat ohne Land erfindet, aber diese Idee, oder gesellschaftlich-wirtschaftliche Fiktion wird später Grundlage einer grafischen, d. h. *feudal-bourgeoisischen* Tauschung, welche auf marxistisch-kommunistischer Grundlage die am meisten tragische *Realität* der Gesellschaft, ja des Daseins selbst darstellt. Mit recht behauptet in dieser Hinsicht Herbert Arlt:

„Hupka, einer der Vagabunden im Stuck, erfindet den Staat Astoria, die astorische Sprache, den astorischen Grus, die astorische Nationalhymne. Aber die Erfindung Astorias geschieht nicht im geschichtsleeren Raum, sondern durch Hupka als (angehenden) Lakaien in einem Herrschaftssystem, das aufgrund der vielfältigen Bezüge zu historischen Prozessen nicht eindeutig zugeordnet werden kann, sondern vor allem durch seine Struktur eine Allgemeinbedeutung bekommt, die Assoziationen zu verschiedenen antidemokratischen Herrschaftsformen (auch im Österreich der 30-er Jahre) zulassen. Der erfundene Staat Astoria ist ein Staat der Hocharistokratie, der Finanzwelt, der gesellschaftlichen Elite (Künstler, Presseleute usw.), die auch ohne die Erfindung Astorias bereits existieren, aber nur eine Herrschaftsform benutzen können, die ihren Interessen entgegenkommt.“

Astoria als Herrschaftsform ist im Rahmen der literarischen Fiktion sogar brutal *real*, während es für diejenigen, die es als Legationsrat u. a. betätigen, nie wirklich existiert (blos im Bewusstsein und Wunsch der angeschmierten einfachen Menschen: Arbeitslosen, Prostituierten u. a.). „Denn »Astoria« ist nicht nur ein Staat, der als Basis für Geschäfte, Politik usw. dient, sondern der zugleich Traume des »kleinen Mannes« widerspiegelt.“<sup>14</sup> Wenn aber diese phantasierte „Astoria“, dieser sundhaft erfundene Ort im gleichnamigen Theaterstück, als „der Traum eines anderen Lebens“ „einer Frau in den Mund gelegt wird“ und „Rosas utopische Idylle trotz ihrer Kitschelemente nicht nur ruhrend“, sondern auch „bewegend, poetisch“ ist, dies alles bedeutet noch bei weitem nicht, das es dann – *dieses* Land also – aufgrund des Phantasierens auch nur für einen Augenblick fiktional real geworden wäre (dramaturgisch schon). Die Betrogenen, die Flüchtlinge handeln so und richten sich natürlich danach,

das es sich einen Staat und ein Land unter dieser Bezeichnung gabe, aber dieser Auffassungshorizont einiger Figuren ist nur ein Element des letzten Endes trostlosen Universums der fiktionalen Konstruktion („Wirklichkeit“) des literarischen Werkes. Ein Staat „Astoria“ existiert nun selbst im Bewusstsein seiner Bewirtschafter auch dann und auch nur ein bisschen nicht, wenn es als Phänomen die Grenzen einer Botschaft-Existenz niemals überschritt, wenn es sich bloß „auf einen Apparat der Ausbeutung und der unerfüllten Hoffnungen“ beschränkt, also wenn es im eigentlichen Sinne und in bestimmten Kontexten doch (scheinbar) *funktioniert*. Es gehört also nicht zur dramaturgisch-fiktionalen Realität, es kann nur die satyrische Kritik des Autors am Begriff des Nationalstaates ausdrücken, wenn der Anführer der Lakaientruppe, der die Flüchtlinge schließlich von der Botschaft vertreibt, folgenderweise formuliert:

„Das ist Ruhe und Ordnung. In diesem historischen Moment wird Astoria, wenn auch nach einer etwas ungewöhnlichen Entstehungsgeschichte, erst das, was es so lange falschlich zu sein vorgab. [...] Ein Staat.“

Der Name Astoria ist also ein verbales und semantisches Symbol eines politischen Begriffs, der zwar von einem solchen Autor wie Jura Soyfer um die Mitte der 30-er Jahre akzeptierbar, aber keinesfalls für allgemeingültig und immer maßgebend, d. h. letztlich überhaupt nicht *real*, und – daraus folgend – selbst in begrifflich-poetischer Hinsicht keinesfalls „realistisch“ sei.

Was im Werk dennoch auf die Realität bezogen, und so dann plastisch, an und für sich „harmonisch“, kurz: *gelingen* eingeschätzt werden kann, ist die Dramaturgie, die Motivation der Figuren. Einfach die Art und Weise, wie sie auf der (virtuellen, nur noch literarischen, nicht theatralischen) Bühne vom Autor bewegt werden. Denn Soyfer wählte diesmal das von ihm gut bekannte Salonleben, die Salonkommunikation der Grosstadtmenschen zur Basis seines Werkes. Nicht Planetenallegorie, die für den alltäglichen Leser bloß unübersehbare Stilisationen von Diplomatengespräche bedeutet (*Der Weltuntergang*), nicht der schwer motivierbare, irrealer Zustand von lebendigen Toten (oder toten Lebendigen?) (*Vineta*), auch nicht die theoretisch die ganze Geschichte der Menschheit umfassende Reise-Virtualität (*Der Lechner Edi...*) und vor allem nicht eine anakronistisch-faschistisch gestaltete Welteroberung irgendwo im Tiefe der unauskennbaren Historie (das Kolumbus-Stück) kommt nun hier vor. Sondern ein Universum, ein Medium von lebhafter menschlicher Interaktion steht an dieser Stelle endlich im Mittelpunkt der textuellen Ausrichtung und schriftstellerischen *Realisation*. Auf dieser Basis steht das

Werk *Astoria*, dasjenige Bühnenwerk von Jura Soyfer, das sein Genre völlig, harmonisch verwirklicht, also ein so echtes Mittelstück des literar- und kulturhistorisch bekannten Wiener Kleinkunsttheaters der Zwischenkriegszeit darstellt, in dessen Zusammenhang Horst Jarka wirklich mit recht belobend behaupten kann:

„*Astoria* ist Soyfers vielschichtigstes Stück. Atzende Satire und zarte Traumszenen, ergreifende soziale Lyrik und Songs von Brechtscher Härte, Situationskomik und Sprachhulk, Kritik an den Herrschenden und an der wankelmütigen Masse – alles fugt sich zu einer ernstesten Posse von unwiderstehlicher Wirkung, von aggressivem Charme. Eine Kellerbühne wird ihr nicht gerecht. Zum ersten Mal nimmt sich Soyfer die Zeit, statt der konstanten Figuren der früheren Fünfzig-Minuten-Stücke

Charaktere zu gestalten und zu entwickeln, allerdings so, das sie in das Schema eines linken Lehrstücks passen, das den Weg vom Verrat an der Klasse zur Erkenntnis der Solidarität nachzeichnet.

### **3 / Schlußbemerkung**

Alles in allem konnte man sich abschließend auf eine bibliographische Angabe, einen Titel von Georg Lukacs berufen. Das Stück *Astoria* kann nämlich als ein Beispiel dafür aufgefasst werden, das der „Realismus“, wenn es ihn in künstlerischer Hinsicht überhaupt gibt, immer interpretatorische Probleme bedeutet (ihren Anhängern) und sehr leicht zu Misverständnissen führt.<sup>19</sup> Daraus resultiert dann auch, das die Realismus-Theorien wahrscheinlich nur von sehr geringerer Gültigkeit seien, während der Hang schongeistiger Autoren von verschiedensten Richtungen, Strömungen und Ansätzen doch immer groß ist, ihre aktuelle gesellschaftlich-politische Umwelt – die sich im Laufe der Zeit oft zu einem geistigen Hintergrund von historischer Bedeutung „entwickelt“ – möglichst genau und authentisch, aber auch tendenzios, abzubilden. Und zwar meist und möglichst von der künstlerischen Gültigkeit des „Unternehmens“ abgesehen. Ein weiteres Resultat, dies für die das (dramatische) Schaffen von Soyfer in ihren eigenen Ländern propagierenden Intellektuellen der Welt, welche sie bei verschiedenen Bühnendramatisierungen, dramaturgischen Bearbeitungen von Soyferschen Stücken berücksichtigen sollten: Durch aktuelle Gedanken, neue Ideen, Witze, Anspielungen sollten sich diese Leute, also ziemlich frei, an die besprochenen Werke anmachen. Die Texte von solcher Natur sollten nämlich in ihnen nicht nur den Interpreten, den kreativen Bearbeiter, sondern auch den *homo politicus* als solchen in der Welt inszenieren.